نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۸، پاییز ۱۴۰۱، صص ۷۳-۹۰
مقالهٔ پژوهشی

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.77381.1321



# آرتور رمبو و نیما یوشیج؛ دو پیشگام شعر نو (یک بررسی تطبیقی)

**تاریخ دریافت: ۰۷ تیر ۱۴۰۱ / تاریخ پذیرش: ۱۹ دی ۱۴۰۱**

نگین هاشمی‌زاد[۱]، یاسمین محمدی[۲]

**چکیده**

قرن نوزدهم میلادی، چه در فرانسه و چه در ایران، قرن فرازونشیب‌های سیاسی-اجتماعی عظیمی بوده است. در این میان، ادبیات طبعاً نمی‌توانسته نسبت به این تحولات بی‌تفاوت مانده باشد. در فرانسه، آرتور رمبو علی‌رغم سنّ کم، زندگی کوتاه و پرحادثه و نیز پراکندگی آثارش، توجّهات بسیاری را به خود جلب نمود. امروزه از او به‌عنوان یکی از تأثیرگذاران بر شعر نو فرانسه یاد می‌شود. از دیگر سو، سهم و نقش نیما یوشیج در شعر معاصر فارسی بر کسی پوشیده نیست. بااین‌حال، تاکنون کمتر نام این دو شخصیت برجسته در یک مقایسهٔ تطبیقی کنار هم ظاهر شده است. مقالهٔ حاضر با تمرکز بر زمینه و چهارچوب سیاسی اجتماعی دو شاعر و نیز با مطالعهٔ دو اثر شناخته‌شده از این دو، افسانه از نیما و زورق مست از آرتور رمبو، تلاش می‌کند تا نه مقایسه‌ای مکانیکی، بلکه تصویری جامع از ماهیت و ابعاد برخورد این دو ذهنیت شاعرانه با سنت ادبی زیبایی‌شناختی زمانهٔ خود و اقتضائات و فراز و فرودهای برههٔ پرآشوبی که در آن می‌زیسته‌اند، به دست دهد. در قسمت اول به بررسی چهارچوب تاریخی مادی خلاقیت هنری نیما و آرتور رمبو تکیه خواهیم کرد و در بخش دوم، برای مطالعه‌ای انضمامی‌تر، از ابزارهای نقد متنی، چنان‌که زبان‌شناسی برای متن ادبی به ما می‌آموزد، استفاده خواهیم نمود. در پایان می‌توان مشاهده نمود که هر دو شاعر، از نظر ماهوی حساسیتی کمابیش مشابه در مقابل مسائل موضوعی زمینه و زمانهٔ خویش بروز می‌دهند.

**کلیدواژه‌ها**: نیما یوشیج، آرتور رمبو، شعر نو، شعر فرانسه، تطبیقی.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه، گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، تهران، ایران.
E-mail: Negin.hashemizad@yahoo.com

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول)
E-mail: Y-mohamadi@srbiau.ac.ir

**۱- مقدمه**

عظمت حادثه‌ای که حدود یک قرن و نیم پیش ایرانیان را در بهت فرو برد، بر کسی پوشیده نیست. مجموعه حوادثی که از نیمه دوم قرن ۱۹ میلادی رفته‌رفته دست‌به‌دست هم می‌دادند تا در سال‌های ابتدایی قرن ۲۰، به‌طور دقیق‌تر در ۱۹۰۶ میلادی، آنچه را که ما امروز انقلاب مشروطه می‌خوانیم، شکل دهند نه‌تنها ساحت سیاسی را سخت دستخوش تغییر نمودند بلکه ازجمله، و شاید مهم‌تر از سیاست، حوزۀ فرهنگ را هم بی‌نصیب نگذاشتند. کریستف بالایی استاد بازنشستۀ مدرسۀ شرق‌شناسی پاریس، اینالکو، در مقدمۀ کتاب سرچشمه‌های داستان فارسی می‌نویسد:

> «در قرن سیزدهم هجری، اواخر قرن نوزدهم میلادی، ایران متحمل شوک بزرگی هم‌سنگ واقعۀ حملۀ اعراب شد: شوک فرهنگ غرب. شکافی که از آن پس پدید آمد مهم و بزرگ بود و اغراق‌آمیز نخواهد بود اگر بخواهیم نتایج آن شوک را در تحولات امروز جامعۀ ایران ببینیم.» (بالایی، ۱۹۸۳: ۹)

در حوزۀ ادبیات، این شوک فرهنگی عظیم از سویی به زایش یک گونۀ ادبی کم‌وبیش نو، یعنی داستان (اعم از کوتاه، بلند و یا رمان) منجر شد و از سوی دیگر، چنان‌که کریستف بالایی در کتابش مفصل از آن سخن می‌گوید، با گسترش دادن چاپ (مخصوصاً جراید) و درنتیجه قراردادن ذهن ایرانی در مقابل «دیگری»، یک دیگری قوی‌تر، مؤثرتر، مرفه‌تر، باعث شد تا چشم‌ها به اقلیمی جدید گشوده گردند.

شعر، که داریوش شایگان در پنج اقلیم حضور آن را یکی از ثابتات حیات فرهنگی ایرانیان در شمار می‌آورد (شایگان، ۱۳۹۳)، در این سال‌های ابتدایی قرن بیست، نه‌تنها از نظر مضمونی تازه گردید (امر اجتماعی در کنار لیریسم آشنای ایرانی) بلکه از لحاظ فرم نیز دچار تحولاتی انکارناپذیر شد. نیما یوشیج، بخشی از یکی از معروف‌ترین کارهای خود، یعنی افسانه را در ۱۳۰۱ یعنی تنها ۱۶ سال پس از انقلاب مشروطه، در مجلۀ قرن بیستم به مدیریت میرزاده عشقی، شاعر معروف و متعهد، به چاپ رساند.

تأثیر نیما بر شعر ایران به گواه آنچه بزرگانی چون اخوان ثالث، کسرایی، شمس لنگرودی، زرین‌کوب[1] گفته‌اند و مجموعه تمام نقدهایی که در این یک‌صد سال بدو اختصاص یافته بر کسی پوشیده نیست. نیز مقایسه‌های تطبیقی

---

۱. مهدی اخوان ثالث، عطا و لقای نیما یوشیج، تهران، دماوند ۱۳۶۱؛ سیاوش کسرایی، «چهرۀ مردمی شعر نیما»، دانشگاه سیستان، ۱۳۵۴؛ شمس لنگرودی، تاریخ تحلیلی شعر نو، تهران، مرکز، ۱۳۹۲؛ عبدالحسین زرین‌کوب، سیری در شعر فارسی، تهران، انتشارات نوین، ۱۳۶۳.

میان (بخشی از) آثار وی و آثار شاعران هم‌عصر یا غیر هم‌عصر او چه فارسی‌زبان و چه خارجی کم نیستند.[۱] بااین‌حال، در میان این مطالعات تطبیقی نام یکی از چهره‌های پر سروصدای ادبیات فرانسه که عمر کوتاهش در همان نیمهٔ دوم قرن نوزدهم میلادی خلاصه می‌شود، اما تأثیرش بر هم‌عصران و اخلافش، همانند نیما، چشم‌گیر بوده است، شاید کم‌تر به میان آمده باشد.[۲] آرتور رمبو (۱۲۳۳-۱۲۷۰) (۱۸۵۴-۱۸۹۱) که معمولاً زیر عنوان «سمبولیست» از او یاد می‌شود، به‌واسطهٔ غنای مضمونی و سبکی آثار اندکش، رویکرد خاصش به مضامین کلاسیک شعر فرانسه، جسارت فرمی‌اش و نیز دامنهٔ اثرگذاری‌اش به طرز معنی‌داری به شخص نیما نزدیک است. به این‌ها البته باید آنچه را که می‌توان نوعی زیبایی‌شناختی وجودی حیات فردی شاعر نامید، نیز افزود.

مقالهٔ حاضر که مطالعه‌ای تطبیقی (نه به‌منظور پیدا کردن «شباهت‌ها» بلکه برای معنی‌دار کردن داده‌هایی تاریخی-ادبی پراکنده) در موضوع نیما یوشیج و آرتور رمبو است، در وهلهٔ اول سعی خواهد نمود به بحث در چهارچوب اجتماعی-سیاسی-تاریخی این دو ادیب بپردازد. در وهلهٔ بعد، سعی خواهیم نمود تا با استفاده از ابزارهای نقد ادبی جدید، ازجمله نقد متنی-فرمی مبتنی بر نظریهٔ بیان (Théorie de l'énonciation) یکی از شاخص‌ترین کارهای نیما یعنی افسانه را در کنار یکی از برجسته‌ترین اشعار آرتور رمبو یعنی زورق مست قرار دهیم تا ببینیم دو تخیلِ از نظر جغرافیایی و فرهنگی جدا از هم، لیکن نه بی‌هیچ شباهتی با هم، هر یک چطور به شرایط تاریخی-مادی خود واکنش نشان داده‌اند.

## ۲- بحث و بررسی

### ۲-۱- نیما یوشیج، آرتور رمبو: چهارچوب‌ها و سنت‌ها

ژان اِستاروبَنسکی در توضیح مسائل موضوعهٔ نظریهٔ دریافت بیان می‌دارد که این نظریه ازجمله مخالف آن دیدگاه

---

۱. ازجمله: «بررسی تطبیقی اشعار بدر شاکر و نیما یوشیج»، علیرضا محمدرضایی، سمیه آرمات، ادبیات تطبیقی جیرفت تابستان ۱۳۸۷ شماره ۶ ؛ «نظریه بیت شکسته از ویکتور هوگو تا نیما یوشیج»، آمر طاهر احمد، ویژنامه فرهنگستان (ادبیات تطبیقی) سال ششم بهار و تابستان ۱۳۹۴ شماره ۱ (پیاپی ۱۱)؛ «جهان مدرن شاعرانه نزد شارل بودلر و نیما یوشیج»، شهلا قرایی، کریم حیاتی آشتیانی، ادبیات تطبیقی سال نهم بهار و تابستان ۱۳۹۶ شماره ۱۶؛ «تأثیر سمبولیسم در شیوه‌های بیانی اندیشه‌های نیما یوشیج»، محمد کمالی زاده عباس منوچهری حاتم قادری، پژوهش زبان و ادبیات فارسی زمستان ۱۳۹۱ شماره ۲۷؛ «بررسی تطبیقی مکتب رمانتیسم در اشعار نیما یوشیج و خلیل مطران»، سیده نسرین عبادیان زهرا سلیمانی، تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا) دورهٔ ۴ پاییز ۱۳۹۱ شمارهٔ ۱۳، ۱۲۳ - ۱۴۵؛ و غیره.

۲. نتیجهٔ جست‌وجو در «پرتال جامع علوم انسانی» و درگاه‌های مشابه، همچنین تارنمای کتابخانهٔ ملی، با کلیدواژه‌های «نیما یوشیج» و «آرتور رمبو» هیچ نتیجه‌ای نداشت. در نتیجه می‌توان چنین پنداشت که نام آرتور رمبو تاکنون در کنار نام نیما یوشیج نیامده است.

رمانتیکی است که علاقه دارد واقعیت اثر ادبی را به جوهرهٔ خیال آن تقلیل دهد. (یوس، ۱۹۷۸: ۱۱) دیدگاه رمانتیک در فهم یک واقعیت ادبی به‌طور سنتی به سمت مطلق‌انگاری (نبوغ) یک فرد، آثار و نیز احوال او مایل می‌گردد؛ امری که حال امروزه، به لطف نظریات جدید در حوزهٔ زبان و فرهنگ می‌دانیم چندان به کار فهم کامل و جامع یک اثر ادبی نمی‌آید. در مورد آرتور رمبو و نیز نیما یوشیج گسترهٔ چنین دیدگاه‌های رمانتیکی بسیار قابل‌توجه است. بی‌شک حوادث زندگی و شخصیت منحصربه‌فرد رمبوی جوان (نبوغ زودرس او، فرار کردن وی به پاریس و سپس به خارج از فرانسه، حادثهٔ معروفش با پل ورلن، دلالی اسلحه و سرنوشت تا مدت‌ها نامعلومش) در ایجاد زمینه برای چنین فهم‌هایی که در او نبوغی عصیانگر و ناب می‌دیدند بی‌تأثیر نبوده است. به طریق مشابه، شخصیت کاریزماتیک نیما، مضامین اشعارش و شهرت او به دیدگاه‌هایی مشابه دامن زده‌اند. دیدگاه‌هایی که نبوغ شاعر را در صدر نشانده و ناخودآگاه تمایل دارند باقی مسائل (ازجمله شرایط تاریخی اجتماعی) را فرع بر این نبوغ بپندارند. این در حالی است که می‌دانیم خواننده، سنت زیبایی‌شناختی، اخلاقی و اجتماعی‌ای که اثر در ارتباط قطعی با آن‌هاست و نیز مسئلهٔ گونهٔ ادبی (با تمام تفاصیلی که در خود پنهان دارد) و مسئلهٔ فراروی از آن، باید حتماً در فهم نویسنده/نبوغ/اثر مد نظر قرار بگیرند. (همان: ۵۱-۲۳)

درنتیجه و قبل از آنکه در بخش دوم مقاله به بررسی فُرمی آثار دو نویسنده بپردازیم، باید ببینیم هرکدام از دو شخصیت موردبحث در چه زمینه‌ای بال‌وپر گرفته‌اند و دقیقاً چه نسبتی با «عناصر تشکیل‌دهندهٔ معنای کلی» (همان)، برقرار می‌نمایند.

### ۲-۱-۱- نیما یوشیج، آرتور رمبو: دو *زادهٔ اضطراب جهان*[۱]

اگر رمانتیسم (به‌مثابهٔ بینش) تا مدت‌ها اصل را نبوغ فردی هنرمند می‌دانست و شاید ناخودآگاه این نبوغ را در نوعی خلأ مادی تاریخی غوطه‌ور می‌دانست، و نیز اگر ساختگرایی (شاید در واکنش به دیدگاه رمانتیک) نبوغ و جوهرهٔ خیال را یکسره به کناری گذاشت تا تنها به الزامات و تنظیمات فرم بپردازد، نظریات جدید در چرخشی معنی‌دار، بخش سومی به این دوگانهٔ انتاگونیستی اضافه نمود: ذیل مفاهیمی چون «خواننده» و «افق انتظار» این نظریات به ما می‌آموزد که شرایط مادی تاریخی که آفرینش یک هنرمند و اثر او را احاطه می‌کنند جزئی جدایی‌ناپذیر از سامانهٔ دلالت اثر هستند. (همان: ۱۴-۱۵)

۱. نیما یوشیج، *افسانه*، ۱۳۰۱.

در این معنا، جالب‌توجه اینجاست که می‌بینیم هر دو نویسندهٔ موردبحث در این مقاله، علی‌رغم تفاوت اساسی میان خاستگاه جغرافیایی-فرهنگی‌شان، یکی متولد ۱۸۵۴ در فرانسه و دیگری متولد ۱۸۹۷ در ایران، به‌گونه‌ای شاید معنی‌دار کمابیش فراز و فرودهای مشابهی را از سر گذرانده‌اند.

در هنگام تولد آرتور رمبو در شارل‌ویل فرانسه در ۱۸۵۴، فرانسه از نظر سیاسی دو سالی هست که انحلال یک جمهوری دیگر و تأسیس یک امپراتوری دیگر را به چشم دیده است. ناپلئون سوم که ابتدا رئیس دومین جمهوری در فرانسه بود، در سال ۱۸۵۲ مجلس را منحل کرده، اعلام امپراتوری می‌نماید. فرانسهٔ این سال‌ها فرانسهٔ رمانتیسم سرخورده از اصلاحات سیاسی (مخصوصاً ویکتور هوگو و لامارتین)، فرانسهٔ جنگ کریمه (و در نتیجه دشواری‌های اقتصادی و سیاسی)، و نیز البته کشوری شاهد تولد نخستین ایده‌های کارگری است. آرتور رمبو در این شرایط در شارل‌ویل، در منطقه‌ای در شمال فرانسه و نزدیک مرز بلژیک متولد می‌شود. افزون بر شرایط آشفتهٔ سیاسی، دومین نکته جالب‌توجه سال‌های تحصیل شاعر جوان در شهر زادگاهش است. در مورد آرتور رمبو معروف است که دانش‌آموزی بااستعداد بود و ازجمله با معلم فن بلاغت خود، ژرژ ایزامبَر (Georges Izambard) یعنی کسی که برای اولین بار نور نبوغ را در او می‌بیند پیوند ویژه‌ای دارد (سرژ، ۲۰۰۶).

درست ۶ سال پس از مرگ آرتور رمبو در ۱۸۹۱ به خاطر سرطان، هزاران کیلومتر دورتر از فرانسه، در شمال ایران، نیما یوشیج دیده به جهان می‌گشاید. ایرانِ سال ۱۸۹۷ درست همانند فرانسهٔ ابتدای نیمهٔ دوم همان قرن، کشوری سراسر آشفته به لحاظ اوضاع سیاسی اجتماعی ست. در مورد شرایط ایران مخصوصاً از سال‌های ۱۸۷۰ به بعد که اولین گروه از محصلین به ابتکار شاهزادهٔ فقید عباس میرزا راهی فرنگ می‌شوند (بالایی، ۱۹۸۳: ۲۰-۱۶)، فراوان سخن به میان آمده (سال‌های کودکی و نوجوانی نیما در سطح سیاسی، سال‌های کودتای محمدعلی شاه قاجار، منازعات داخلی، جنگ جهانی اول، فرازوفرود قیام جنگل، زوال قاجاریه و برآمدن پهلوی هستند و در سطح فرهنگی، سال‌های پرآشوب دیدار ایرانیان با «دیگری» خویشتن است). لکن در مورد آنچه که به مقاله حاضر مربوط می‌گردد، نکته مهم اینجاست که ایران نیز در این سال‌ها شاهد سرخوردگی عظیمی (مخصوصاً در میان قشر روشنفکر) است. سرخوردگی‌ای که درست پس از بازگشت اولین گروه محصلین ایرانی از خارج از کشور، و نیز شروع طبع نسبتاً گستردهٔ جراید فارسی‌زبان در استامبول، دهلی، سپس در تبریز و نهایتاً در تهران، اولین نشانه‌های آن آشکار می‌گردد. (بالایی، ۱۹۸۳: ۱۵-۱۴) اگر در فرانسهٔ میانهٔ قرن نوزده، سرخوردگی روشنفکران رمانتیکی چون ویکتور هوگو ناشی از به چشم دیدن به حاشیه رفتن آرمان‌های انقلاب کبیر و ایده‌های روشنگری است، در ایران نیمهٔ دوم قرن نوزده،

سرخوردگی‌ها بیشتر از همان شوک فرهنگی عظیمی بر می‌خیزند که مواجهه با «دیگری» در اذهان ایرانیان پدید آورده است. افزون بر این، نکتهٔ جالب‌توجه در مورد نیمای جوان اینجاست که او نیز، همانند رمبو در شارل‌ویل، کمابیش زیر تأثیر یکی از معلمین خود در مدرسهٔ سن لوئی تهران قرار دارد: نیما افسانه را که از آن به‌عنوان مانیفست شعر نو یاد می‌شود (گلشیری، ۱۳۶۵)، به نظام وفا آرانی معلم خود در مدرسهٔ سن لوئی تقدیم نموده است.

اشاره به تأثیر دو معلم بر دو هنرمند موردبحث در اینجا ازآن‌رو حائز اهمیت است که تصویری هرچند محو از نخستین برخوردهای آرتور رمبو و نیما یوشیج با سنت زیبایی‌شناختی عصر خود به دست می‌دهد. ژرژ ایزامبَر که معلم فن بلاغت است همان است که رمبوی جوان را با لاتین و با سنت عظیم شعر در فرانسه آشنا می‌کند. (سرژ، ۲۰۰۶) از آن سو، نظام وفا آرانی که آخوندزاده، خود محصل سابق حوزهٔ علمیه و نیز عربی‌دان و فرانسه زبان است، نمی‌توانسته در درک نیما از سنت فربهٔ شعر کلاسیک بی‌تأثیر بوده باشد. ایزامبر و نظام وفا هرکدام نمایندگان سنت (یکی ادبیات لاتین و دیگری ادبیات عرب–فارسی) در زمانه‌ای پرآشوب بوده‌اند. بااین‌حال، هم رمبو و هم نیما، علی‌رغم رابطهٔ ویژه‌ای که با معلمین خود داشته‌اند، هرکدام به سبک خویش وارد رابطه‌ای دیالکتیکی با سنت تدریس شده توسط آن‌ها گشته‌اند. نیما برای مثال، در مقدمه‌ای که بر افسانه آورده، هم از «مولانا محتشم کاشانی» سخن می‌گوید و هم به «همهٔ آن تکلفات شعری که قدما را مقید ساخته» تعریض لطیفی دارد. (طاهباز، ۱۳۸۹: ۴۸-۴۷) به طریق مشابه، رمبو که بر دوش کلاسیک‌هایی چون ویکتور هوگو، بودلر و تئودور دو بانویل ایستاده (مِکونیک، ۱۹۹۴) در فصلی در جهنم، مجموعه شعر معروفش، می‌نویسد «باید مطلقاً مدرن بود.»

افزون بر این مشابهت در ماهیت روابطی که دو شاعر موردبحث با سنت ادبی و زیبایی‌شناختی زمانهٔ خود برقرار می‌کنند، نکتهٔ دیگری نیز وجود دارد که نمی‌توان در کار به دست دادن مقایسه‌ای تطبیقی بی‌تفاوت از کنار آن عبور کرد.

### ۲-۱-۲- آرتور رمبو و نیما یوشیج و مسئلهٔ سیاست

نیما یوشیج مخصوصاً در نامه‌ها و نوشته‌های متفرقه‌اش به‌دفعات تعلق خویش به حزب توده را به‌شدت انکار می‌کند و از نمایندگان سیاسی ادبی این جریان سیاسی مشخصاً فاصله می‌گیرد. او می‌نویسد:

> «من بزرگ‌تر و منزه‌تر از این هستم که توده‌ای باشم؛ یعنی یک فرد متفکّر محال است که تحت حکم فلان جوانک که دلال و کارچاق‌کن دشمن شمالی ماست، برود و فکرش را محدود به فکر او کند. این تهمت دارد مرا می‌کشد.» (طاهباز، ۱۳۹۶: ۲۷۰)

در مورد رمبو، زندگی شخصی و عصیانگری معروف او (که باعث می‌شد مدام میان شارل‌ویل، پاریس، بروکسل از یک‌سو، اروپا، آفریقا و خاورمیانه از سوی دیگر در رفت‌وآمد باشد) و عمر کوتاهش باعث شده‌اند که افکار سیاسی اجتماعی او چندان آشکار نگردند.

بااین‌حال، در این قسمت، سعی خواهیم کرد نشان دهیم که نه نیما و نه رمبو هیچ‌کدام نمی‌توانسته‌اند از تأثیر حداقل بُعد اجتماعی ایدئولوژی چپ برکنار بوده باشند.

در مورد نیما یوشیج، چنین به نظر می‌آید که شایعات و «تهمت»ها در مورد نزدیکی او به حزب توده ازجمله از سال‌های ابتدایی فعالیت هنری او نشأت گرفته باشند. نیما چنان‌که معروف است، اولین شعرهای خود را در روزنامهٔ نامه مردم که مشخصاً متعلق به حزب توده بود و برادرش لادبن که بعدها به شوروی گریخت، در آنجا مسئولیت داشت، به چاپ رساند (همان). حتی احسان طبری شخصیت شناخته‌شدهٔ حزب، مقدمه‌ای بر یکی از کارهای او نوشت. افزون بر این، نیما در نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران که به همت «انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی» ترتیب داده شده بود، شرکت و سخنرانی داشت. به‌علاوه، از اردشیر آوانسیان، نمایندهٔ ارمنی‌های شمال ایران در مجلس شورای ملی بین سال‌های ۱۳۲۴-۱۳۲۲ و البته از اعضای حزب کمونیست ایران و از مؤسسین حزب توده، چنین نقل شده که نیما در جایی به آشنایان برادر پناهنده‌شده‌اش به شوروی، گفته است «من لنین شرق هستم.» (همان: ۴۷). مطمئناً، واکاوی دلالت چنین نقل‌قولی از چهارچوب این تحقیق خارج است. لکن نکتهٔ مهم برای ما در اینجا این است که نیما بی‌شک با نظریات چپ آشنا بوده و لنین را به‌خوبی می‌شناخته است.

در مورد آرتور رمبو، چنان‌که گفته شد تقریباً اطلاعات موثقی از جهت‌گیری سیاسی او (لااقل در سطح اجتماعی) در دسترس نیست. بااین‌حال می‌دانیم که رمبوی جوان در ۱۸۷۰ و در بحبوحهٔ «کُمون پاریس» به پایتخت رفت‌وآمد داشته است. در شعری معروف به نام L’Orgie parisienne و یا Paris se repeuple، نوشته‌شده در ماه مه ۱۸۷۱، رمبو خطاب به دوست و همراهش پُل وِرلن به توصیف پاریس در میانهٔ آشوب «کُمون» می‌پردازد. این برهه از تاریخ فرانسه، که درست در مرز انحلال امپراتوری دوم و تأسیس جمهوری سوم قرار دارد، ازآن‌رو حائز اهمیت است که می‌دانیم کمون پاریس، هرچند نه به‌طور رسمی، در عمل اما نزدیک به ایده‌های سوسیالیستی و کارگری‌ای بود که در آن سال‌ها درست مشغول رشد و نمو بودند. هرچند در غیاب اسناد قابل‌اتکا، به‌خوبی مشخص نیست که موضع رمبوی جوان در مقابل این اتفاقات سیاسی عظیم و تأثیرگذار چه بوده، لکن به قرینهٔ اشعاری چون L’Orgie parisienne و یا Chant de guerre parisien (در این شعر که در ۱۸۷۱ سروده شده، رمبو به

توصیف بهار انقلابی پاریس می‌پردازد، بهاری که «مردم» در آن قدرت را در دست داشتند)، می‌توان حدس زد که شاعر جوان به‌هیچ‌وجه بی‌توجه به این واقعهٔ عظیم نبوده است.

چنان‌که نزد یوس می‌خوانیم، «ابعاد تجربهٔ زیستهٔ تاریخی» اثر، و به‌طریق‌اولی، نویسنده/هنرمند، بایستی که الزاماً برای فهم «معنای جامع» اثر مورد دقت قرار بگیرند (یوس ۱۹۷۸: ۱۶). در مورد نیما و آرتور رمبو نکته جالب‌توجه اینجاست که هر دو شاعر، به‌رغم اختلاف جغرافیایی-فرهنگی، کمابیش تجربهٔ زیستهٔ تاریخی مشابهی دارند. در واقع، هر دو به نحوی در ارتباط/برخورد با آن چیزی قرار می‌گیرند که می‌توان با کمی اغماض ایدئولوژی چپ نامیدش. این نکته ازآن‌رو حائز اهمیت است که در شعر رمبو و البته، به‌صورتی کاملاً آشکارتر، در شعر نیما می‌توان به مضامین اجتماعی دست‌اول و نابی برخورد کرد که هم در سطح زیبایی‌شناختی ادبی از سنت شعری فاصله می‌گیرند و هم در سطح اجتماعی از دو شاعر موردمطالعه در اینجا، تصویری ارائه می‌دهند که بیشتر منطبق بر آن چیزی است که امروزه «روشنفکر» نامیده می‌شود. در بخش دوم این مقاله، به سراغ این مضامین اجتماعی و نوع پرداخت آن‌ها در شعر رمبو و نیما خواهیم رفت. در اینجا اما، اشاره به این مسئله به این هدف صورت می‌گیرد که «نبوغ» شاعر را امری علی‌حده، مجرد، و معلق در یک‌جور خلأ تاریخی-مادی نبینیم. از این دیدگاه، می‌توان چنین نتیجه گرفت که ورود مضامین اجتماعی به «شعر نیمایی» و فاصله گرفتن این نوع بیان هنری از نمونه‌های قدیمی، نه مربوط به نبوغ تکرارناشدنی فردی استثنایی بلکه بیشتر برخاسته از شرایط مادی تاریخی زمانه بوده است. به طریق مشابه، در مورد آرتور رمبو، که عامهٔ خوانندگان تمایل دارند عصیان هنری وی را به نبوغی جنون‌آمیز ربط دهند، می‌توان چنین گفت که این شرایط تاریخی اجتماعی عصر او بود که باعث شد آثار پراکندهٔ این شاعر کم‌کار، موردتوجه ویژه قرار بگیرند. این البته به‌هیچ‌وجه به معنی انکار شخصیت فردی، استعدادهای خاص و نبوغ هنری استثنایی نیما یوشیج و آرتور رمبو نیست. مسئله در اینجا، دیالکتیک رابطهٔ هنرمند با تاریخ عصر خود است، آن هم در راستای تلاش برای به دست دادن تصویری جامع‌تر از دو پیشگام تأثیرگذار.

این امر که هر دو شاعر موردبحث در اینجا، اولاً در ماهیت روابطی که با سنت زیبایی‌شناختی-ادبی زمانهٔ خود برقرار می‌کنند به هم نزدیک هستند، و ثانیاً تجربهٔ زیستهٔ تاریخی آن‌ها بی‌شباهت به یکدیگر نیست، خطوط اصلی فرضیه‌ای را ترسیم می‌کنند که بر اساس آن میان آرتور رمبو به‌عنوان (یکی از) طلایه‌دار (ان) شعر نو در فرانسه و نیما یوشیج به‌عنوان یکی از تأثیرگذاران اصلی در گذار به شعر نو، نزدیکی‌های معنی‌داری وجود دارد. در بخش دوم مقالهٔ حاضر که در زیر خواهد آمد، با استفاده از ابزارهای نقد متن‌محور به سراغ این پرسش خواهیم رفت که یک چنین

نزدیکی مفروضی آیا مابه‌ازای متنی هم دارد یا خیر؟ یک اثر از معروف‌ترین‌های نیما، یعنی افسانه، و یک شعر از برجسته‌ترین کارهای آرتور رمبو، یعنی زورق مست، به‌عنوان نمونه انتخاب شده‌اند.

### ۲-۲- نیما یوشیج، آرتور رمبو: دو تخیل

نقد متن‌محور یا همان نقد متنی (critique textuelle) به‌واسطهٔ توجهی که به متن (و نه به زندگی‌نامه نویسنده، مضامین یا دریافت اثر او) دارد و نیز به‌واسطهٔ ارجاعات مداومش به زبان‌شناسی (به‌طور مشخص‌تر، به زبان‌شناسی برای متن ادبی)، به‌عنوان دانشی دقیق، مرحلهٔ غیرقابل‌اجتنابی در هر مطالعهٔ ادبی است. در این میان، سبک‌شناسی (stylistique) چنان‌که در فرانسهٔ امروز توسط کسانی چون دومینیک مَگونو تمرین می‌شود، همواره این ظرفیت را دارد تا در کنار سایر رویکردهای نقد ادبی، تصویر جامع‌الاطراف‌تری از یک «متن» به‌مثابهٔ موضوع موردمطالعه ارائه نماید. در واقع، سبک‌شناسی اجازه می‌دهد تا «روابط موجود میان عناصر زبان‌شناختی و کارکردهای سبکی نویسنده» (ولانسی، ۱۹۹۰: ۱۵۰) را بتوان به‌طور روشمندتری (در قیاس با نقد مضمونی برای مثال) آشکار نموده، از آن‌ها در رد یا اثبات فرضیه‌ای کمک گرفت.

در این راستا، در این بخش سعی خواهیم کرد تا با تمرکز بر دو اثر کلیدی از دو نویسندهٔ موردبحث در اینجا به سراغ بررسی این موضوع برویم که آیا می‌توان در سطح متنی نزدیکی‌هایی به حد کافی معنی‌دار میان دو ذهنیت شاعرانهٔ موردمطالعه یافت یا خیر؟

انتخاب افسانه از نیما یوشیج و زورق مست از آرتور رمبو ازجمله به خاطر اهمیت این دو اثر در میان آثار دو شاعر است. افسانه مهم‌ترین شعر نیمه سنتی نیما یوشیج است (آل‌بویه لنگرودی، ۱۳۸۹: ۸) و آن‌طور که گلشیری می‌گوید، به‌نوعی مانیفست شعر نوی فارسی محسوب می‌شود (گلشیری، ۱۳۶۵). چاپ این شعر برای اولین بار در ۱۳۰۱ همچون انقلابی در فضای ادبی آن دوران بود (اسلامیه، ۱۳۹۱: ۴۷). مقدمه‌ای که خود نیما بر چاپ اول شعر ضمیمه کرده و در آن خطاب به خواننده می‌گوید «این ساختمانی که «افسانهٔ» من در آن جای گرفته است و یک طرز مکالمهٔ طبیعی و آزاد را نشان می‌دهد، شاید برای دفعه اول پسندیده تو نباشد» (طاهباز، ۱۳۸۹: ۴۷) نشان از این دارد که شاعر خود نیز به ابعاد این نوآوری آگاه بوده است. از دیگر سو، زورق مست از نظر اهمیت، جایگاه مشابهی در میان آثار اندک شاعر فرانسوی دارد. آرتور رمبو این شعر را در ۱۸۷۱، درست قبل از یکی دیگر از گریختن‌هایش به پاریس برای ملحق شدن به مجامع ادبی معروف پایتخت سروده است. زورق مست در واقع همان چیزی است که رمبو قصد داشته از خود (از طبع ادبی‌اش و از حساسیت شاعرانه‌اش) به دیگران نشان دهد: «این همان چیزی است

که آماده کرده‌ام تا هنگام رسیدنم {به پاریس} به آن‌ها {پل وِرلن و دیگران} نشان دهم.» (دوران، ۲۰۰۹)

در خطوطی که در ادامه خواهند آمد، در بخش اول سعی خواهیم نمود تا دو اثر فوق‌الذکر را به‌صورت اجمالی معرفی کرده، در سطح مضمونی و ریخت شناسانه، مقایسه‌ای کلی میان آن دو به دست دهیم؛ سپس در بخش دوم، به مطالعهٔ سبک‌شناختی این دو شعر مهم خواهیم پرداخت.

**۲-۲-۱- *افسانه و زورق مست*: میان سنت و نوآوری**

در مقدمهٔ کوتاهی که نیما خود به اثر افزوده، از افسانه به «غزل» نام برده می‌شود (طاهباز، ۱۳۸۹: ۴۸-۴۷)؛ بااین‌حال، نه از نظر اندازه، نه از نظر مضمون و نه از نظر فرمی، افسانه هیچ شباهتی به «غزل» متقدمین شعر فارسی ندارد. افسانه چنان‌که پورنامداریان می‌گوید، بیشتر به مسمط شبیه است؛ یعنی بندهای متعددی که (به‌طور دقیق ۱۲۷ بند) هر یک از پنج مصراع تشکیل شده و در آن‌ها چهار مصراع به شکل چهارپاره در کنار هم می‌آیند و مصراع پنجمی که از نظر قافیه‌ای ربطی به این چهارپاره ندارد، به‌صورت آزاد به آن اضافه می‌گردد. (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۶۱) افزون بر این، در همان مقدمهٔ خود نوشت، نیما ساختمان افسانه را به ساختمان نمایش شبیه می‌داند و در دفاع از انتخاب خویش می‌نویسد: «این ساختمان این‌قدر گنجایش دارد که هرچه بیشتر مطالب خود را در آنجا بدهی از تو می‌پذیرد: وصف، رمان، تعزیه، مضحکه... هر چه بخواهی» (طاهباز، ۱۳۸۹: ۴۸-۴۷) و حتی وعده می‌دهد که با افسانه «به‌خوبی می‌توان تئاتر ساخت» (همان). «نمایش» یا «غزل»، افسانه با مونولوگ شاعر آغاز می‌گردد «ای دل من، دل من، دل من! / بینوا، مضطرا، قابل من!...» (همان). این مونولوگ که چهار بند بعدی را به خود اختصاص خواهد داد، البته شامل مقدمه‌ای شامل دو بند ۵ مصراعی است که از زبان «افسانه» بیان می‌شوند و بیشتر به توصیف صحنه می‌پردازند. در نتیجه، از همین ابتدای کار، ساختار اصلی این پروژهٔ کاملاً نوآورانه تا حدود زیادی خود را به خوانندهٔ کنجکاو نشان می‌دهد. افسانه در واقع از ابتدا تا انتها، دیالوگی میان شاعر، (در شعر: «عاشق») و موجودی خیالی به نام «افسانه» است. در مورد ماهیت این موجود خیالی نظرها مختلف است: «همزاد عاشق» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۴۲)، «الههٔ شعر» (مهاجرانی، ۱۳۹۴: ۸۷)؛ بااین‌حال، شکی نیست که نامشخص بودن، بدیع بودن و البته عجیب و کمی ترسناک بودن این شخصیت، جزئی از استراتژی‌های شاعر برای «گفتن» آن چیزی است که قصدش را دارد.

چنان‌که مشاهده کردیم، طبقه‌بندی افسانه در قالب‌های شناخته شدهٔ شعر فارسی (حداقل تا زمان نیما)، مخصوصاً با توجه به مقدمه‌ای که خود شاعر بر اثر آورده، چندان کار راحتی نیست. دشواری مشابهی در مورد زورق مست آرتور رمبو نیز هم وجود دارد.

زورق مست شعری بلند متشکل از ۲۵ «بند» (در زبان فرانسه: Strophe) چهار مصراعی است که کمابیش در قالبی سنتی، یعنی الکساندرَن (Alexandrin) سروده شده‌اند. هرچند که الکساندرن قالبی کاملاً شناخته‌شده در سنت شعری فرانسه است، لکن زورق مست به‌سختی در قوالبی که بر پایه الکساندرن طبقه‌بندی و متمایز می‌شوند، قابل گنجانده شدن است. آنچه که قطعاً می‌دانیم این است که زورق مست نه sonnet، نه ode و نه ballade یا lai یا rondeau است: به این دلیل مشخص که تمام قوالب فوق، تعداد بندهای مشخص با تعداد مصراع‌های مشخص (چه از نظر تعداد هجاها و چه از نظر تنظیمات قافیه) دارند. بااین‌حال، ممکن است بتوانیم زورق مست را نوعی Chanson de geste در نظر بگیریم، البته نه از نظر تعداد هجاها در هر مصراع و نوع بندها، بلکه بیشتر به این خاطر که chanson de geste (که در فارسی بدان «شعر حماسی» می‌گویند) به‌طور سنتی می‌تواند حاوی بندهایی نامتوازن و با تعداد متغیر باشد. افزون بر این، chanson de geste غالباً روایی است و در اشکال سنتی خود، روایتگر داستان‌های حماسی قهرمانانی گمنام است. بااین‌حال، درست‌تر (شاید ساده‌تر) این است که زورق مست را نوعی شعر آزاد (poème en vers libres) بنامیم: یعنی شعری با تعداد بندهای نامشخص و مصراع‌هایی از نظر فرمی متغیر. مخصوصاً اینکه، موضوع شعر در واقع حدیث نفس «قایق» یست که سرگذشت خود را شرح می‌دهد. زورق مست که به اول‌شخص نوشته شده، به‌خوبی از نماد «قایق» استفاده کرده و آن را به زندگی و سرگذشت خود شاعر ربط می‌دهد: ۱۵ بند اول شعر، به توصیف سرخوشی‌های شروع عزیمت می‌پردازد (یعنی در واقع همان سال‌های کودکی و نوجوانی شاعر)، سپس به آشوب امواج، خشونت و نیز «آمرزندگی» آن‌ها پرداخته می‌شود و نهایتاً سخن از حسرت و اندوه قایق تنها به میان می‌آید. در بخش بعد به ظرایف سبک‌شناختی چنین داستان تکان‌دهنده‌ای باز خواهیم گشت.

افزون بر مسئلهٔ قالب شعر، و این امر که هر دو اثر لااقل از منظر فرمی و ساختاری از سنت شعری محیط خود کمابیش فاصله می‌گیرند (هرچند نه آشکارا)، جالب‌توجه اینجاست که در سطح مضمونی نیز هم می‌توان رگه‌هایی از مشابهت در تخیل دو اثر مشاهده نمود.

اول‌ازهمه، هر دو اثر، مطابق تعریف‌های کلاسیک می‌توانند رمانتیک به حساب آورده شوند. نشانه‌های ژنریک «مرض قرن» یا همان mal du siècle در هر دو شعر قابل مشاهده است. زلزله‌های سیاسی و جهش‌های صنعتی آشکارا و عمیقاً بر هر دو شاعر جوان تأثیر گذارده و آن‌ها را که «دچار میل و سرخوردگی بلا موضوعی هستند به سمت یک تخیل نابارور سوق داده است.» (بونی، ۲۰۰۱: ۱۵) عشق، مرگ، بی‌نهایت و عدم، رؤیا و رؤیاپردازی، و البته

طبیعت، آشکارا در هر دو شعر مضامینی اصلی‌اند. بند اول افسانه که چنان‌که گفتیم به توصیف دکور «نمایش» می‌پردازد از «شب تیره»، «درهای سرد و خلوت» و «دیوانه»ای «همچو ساقهٔ گیاهی فسرده» (طاهباز، ۱۳۸۹: ۴۹-۴۸) سخن می‌گوید. سپس، «دل» شاعر/عاشق مورد خطاب قرار گرفته و از «هرزه‌درایی» در عشق، بی‌معنایی زندگانی و غمی بلا موضوع (ازاین‌جهت که به‌درستی علت آن مشخص نمی‌شود) سخن میان «افسانه» و «عاشق» درمی‌گیرد. از دیگر سو، زورق مست از نمادشناسی «رودخانه»، «طوفان» و سپس «اقیانوس» و «دریا» (در مجموع، نمادشناسی «آب» یا به دیگر سخن، طبیعت) بهره می‌برد تا سرگذشت قایقی «مست» را با استفاده از ضمیر «من» شرح دهد. سرخوردگی و یأس در هر دو شعر به‌وفور به چشم می‌آید و مجموع این عناصر باعث می‌شوند، چنان‌که اشاره شد، هر دو اثر رنگ و بویی کاملاً رمانتیک (در معنای ادبی و دقیق کلمه) داشته باشند.

دومین مشابهت در سطح مضمونی، استفادهٔ هر دو اثر از استعاره (یکی عشق بی‌سرانجام و دیگری سرنوشت یک قایق) برای اشاره به فعالیت شاعری است. اگر مطابق نظر مهاجرانی (مهاجرانی، ۱۳۹۴) «افسانه» را دال بر «الههٔ شعر» بدانیم آنگاه خواهیم دید که مثلاً در بند: «ای فسانه، فسانه، فسانه!/ ای خدنگ ترا من نشانه!/ ای علاج دل، ای داروی درد/ همره گریه‌های شبانه!/ با من سوخته در چه کاری؟» در ابتدای شعر، و یا کمی بعدتر در بند دیگری چون: «آن زمانی که من، مست گشته،/ زلف‌ها می‌فشاندم بر باد، تو نبودی مگر که هم‌آهنگ/ می‌شدی با من زار و ناشاد/ می‌زدی بر زمین آسمان را؟»، و یا در اشاره‌ای آشکارتر، مثلاً در عباراتی مثل: «{عاشق:} تو یکی قصه‌ای؟ آری آری،/ قصهٔ عاشق بی‌قراری/ (...)» (طاهباز، ۱۳۸۹: ۴۹-۴۸)، شاعر زندگی خویش به‌عنوان هنرمند رنجور و غمگین را موضوع گفت‌وگو قرار می‌دهد و به‌نوعی با «الههٔ شعر» به درد دل گفتن می‌نشیند. در نتیجه می‌توان گفت که دیوانهٔ نشسته در درهٔ سرد و خلوت، و رنج و یاس بلاموضوع او، اشاره‌ای تماماً استعاری به شخص شاعر و فعالیت ذهنی-هنری اوست.

به طریق مشابه، در زورق مست، ایدهٔ «قایق» به‌مثابهٔ استعاره‌ای از شاعر و حادثهٔ شعر، ازجمله ایده‌های بسیار پررنگ و تعیین‌کننده است. مثلاً در ابیات ۲۱ و ۲۲ ازجمله به‌واسطهٔ استفاده از حرف بزرگ در ابتدای کلمهٔ «شعر» (Poème) اشارهٔ نسبتاً مستقیمی به این ایده صورت می‌پذیرد: «و از آن هنگام، من در شعر غرقه گشتم، شعرِ دریا، آغشته به ستارگان و (...)» و یا در بند هشتم شعر، در ابیات ۲۸ تا ۳۲، یعنی آنجا که از زبان قایق مست می‌خوانیم: «من آسمان را می‌دانم (...) من شب را می‌دانم (...) من بعضی وقت‌ها چیزی را دیده‌ام که انسان گمان کرده دیده»، دلالت آشکارا بر فعالیت شعری به‌مثابهٔ (چنان‌که رمانتیک‌ها معتقد بودند) فعالیتی باطنی-شهودی است.

همان‌طور که در ابتدا بیان شد، هدف از مطالعهٔ تطبیقی آرتور رمبو و نیما یوشیج در این مقاله، نه یافتن مشابهت‌هایی ایستا و در نتیجه مقایسه‌ای مکانیکی، بلکه تلاش برای به سخن درآوردن داده‌های فرهنگی ادبی پراکنده است. این امر که افسانه و زورق مست هرکدام در قالبی اصیل (و البته نه‌چندان غریب به نسبت سنت شعری) سروده شده‌اند، و که هرکدام صبغه‌ای آشکارا رمانتیک دارند و اشاراتی استعاری به زندگی و فعالیت هنرمند در آن‌ها به چشم می‌خورد، درعین‌حال که هر دو، بنا به رنگ و روی رمانتیک خود، زیر سیطرهٔ نوعی یاس بلاموضوع و یا همان «بیماری قرن» هستند، ازجمله تلنگری است برای یادآوری این آموزهٔ اصلی نظریهٔ دریافت که مطابق آن پذیرش، فهم و بال‌وپر گرفتن هر اثر هنری تابعی است از روابطی پیچیده میان سنت، چهارچوب تاریخی-اجتماعی و استعداد و توان فردی شاعر. در مورد آنچه که به این بخش از مطالعهٔ حاضر مربوط می‌گردد، می‌توان در نتیجه چنین گفت که مسئلهٔ جالب‌توجه همانا در این نکته نهفته است که آرتور رمبو و نیما یوشیج، که هر یک از تأثیرگذاران بر شعر نو در کشور خود محسوب می‌شوند، علی‌رغم اختلاف جغرافیایی-فرهنگی، حداقل در دو اثر موردمطالعه در اینجا، برخورد و رویکرد کمابیش مشابهی با اوضاع زمانهٔ خویش (که ازجمله با صفت «مدرن» قابل توصیف است) داشته‌اند.

در قسمت زیر، و با استفاده از ابزارهای نقد متنی/سبک شناسانه بیشتر به این موضوع خواهیم پرداخت.

**۲-۲-۲-*افسانه و زورق مست*: نگاه نزدیک**

در قسمت قبل چنین نتیجه گرفتیم که آرتور رمبو و نیما یوشیج برخورد و رویکرد کمابیش مشابهی با زمانهٔ «مدرن» داشته‌اند. در این قسمت سعی خواهیم نمود تا ما به ازای متنی این برخورد و یا رویکرد را یافته، آن را تحلیل نماییم.

دومینیک مگونو در زبان‌شناسی برای متن ادبی (مگونو، ۲۰۰۵: ۱۰-۹) مسئلهٔ «موقعیت بیانی» (situation d'énonciation) را در صدر فهرست نکات قابل‌توجه در مطالعهٔ زبان‌شناختی (و یا همان متنی) یک اثر ادبی قرار می‌دهد. بنا بر نظر او، «مفهوم موقعیت بیانی در قلب مسائل مربوط به بیان (énonciation) جای دارد» (همان). موقعیت بیانی در واقع به معنی سامانه‌ای متشکل از مشخصاتی انتزاعی و نشانگرهایی زبان‌شناختی ست که هرگونه عمل بیانی باید خود را در ارتباط با آن‌ها تعریف می‌نماید؛ مثلاً، نشانگرهای شخصی (ازجمله ضمایر شخصی) و نشانگرهای زمانی (ازجمله، قیود و عبارات زمانی). (همان) به‌علاوه، مسئلهٔ موقعیت بیانی پدیدآورندهٔ دو مفهوم مهم دیگر نیز هم هست: بیانگر (énonciateur) که جایگاه ضمیر اول‌شخص مفرد را اشغال می‌کند و هم بیانگر (co-énonciateur) که معمولاً در جایگاه ضمیر دوم‌شخص مفرد قرار می‌گیرد. (همان) به این دوگانه البته باید شخص سومی هم افزود: زوج بیانگر-هم بیانگر، رابطه‌ای مبتنی بر تفاوت، تمایز و یا دیگربودگی (altérité) با

non-personne و یا همان سوم شخص غایب از دینامیک گفت‌وگو برقرار می‌نمایند. (همان)

افسانه به گفتهٔ خود شاعر در مقدمهٔ کوتاهی که بر اثر اضافه شده، نه غزل است و نه قصیده، بلکه جوری «نمایش» است. نیما که شعر سنتی را به‌خوبی می‌داند، به نظر کاملاً به نوآوری خویش حداقل در سطح بیانی (énonciatif) آگاهی دارد. او در مقدمه‌اش بر افسانه چنین می‌نویسد: «در حقیقت در این ساختمان (یعنی نمایش)، اشخاص هستند که صحبت می‌کنند نه آن همه تکلفات شعری که قدما را مقید می‌ساخته است. نه آن همه کلمهٔ گفت و پاسخ داد که اشعار را به توسط آن طولانی می‌ساختند.» (طاهباز، ۱۳۸۹: ۴۸) در نتیجه، چنان‌که می‌توان مشاهده نمود، و نیز چنان‌که نیما خود نیز بدین داستان کاملاً واقف است، نوآوری افسانه در وهلهٔ اول در تغییر مختصات موقعیت بیانی نهفته است. به دیگر سخن، علی‌رغم اینکه سنتِ به قول نیما «گفت و پاسخ داد» در شعر کلاسیک فارسی سنتی کاملاً آشنا و به‌خوبی جا افتاده است (مثلاً در ابیاتی چنین: گفتم غم تو دارم گفتا غمت سر آید، گفتم ... گفتا ...) بااین‌حال، در افسانه چیزی هست که هم از این سنت وام می‌گیرد و هم از آن بسیار فراتر می‌رود. «فراتر رفتن»، اولاً در این معنا که دیالوگ‌ها در افسانه اندازهٔ از پیش تعیین‌شده‌ای ندارند: گاهی دو مصراع (مثلاً در بند ۱۱) و گاهی سه بند کامل چهار مصراعی (مثلاً بندهای ۷ و ۸ و ۹) را به خود اختصاص می‌دهند. ثانیاً در این معنا که علائم نگارشی کاملاً مدرن در آن‌ها راه یافته و در نتیجه ماهیتی کاملاً جدید به شعر می‌بخشند. برای مثال، در شروع بند سوم، با پدیده‌ای کاملاً مدرن روبه‌رو هستیم: پدیدهٔ نقل‌قول غیرمستقیم (le discours indirect). علامت نگارشی «دو نقطه» بلافاصله بعد از مصراع داستان از خیالی پریشان در مصراع بعد همراه می‌شود با علامت نگارشی «خط تیره» و «گیومه» که برای نقل‌قول کردن از کسی (در اینجا، افسانه از شاعر/عاشق نقل‌قول می‌کند) به کار می‌آیند. در نتیجه، مطابق نسخه سیروس طاهباز چنین می‌خوانیم:

(...) از دلـی رفتـه دارد پیـامی.
داسـتان از خیـالی پریشـان:
– «ای دل مـن، دل مـن، دل مـن!
بینـوا، مضـطرا، قابـل مـن!
(...)»        (طاهباز، ۱۳۸۹: ٤۹)

چنان‌که مشاهده می‌شود، تنظیمات موقعیت بیانی در افسانه ازجملهٔ عواملی است که باعث می‌شوند این اثر نوآورانه به حساب آورده شود. جایگاه اول‌شخص و دوم‌شخص به‌صورت مداوم میان عاشق و افسانه تبادل می‌شود و

هر یک بنا به موقعیت هرچقدر که بخواهند فضای «بیانی» را به اشغال خویش درمی‌آورند. این در واقع همان چیزی است که می‌توان آن را مدرن به‌حساب آورد. برخلاف غزل که در آن بنا به مقتضیات فرم و وزن و نیز مضامین موردقبول، «گفت و پاسخ داد»ها از حدود مشخصی نمی‌توانند فراتر بروند در اینجا، اقتضائاتِ فاعلیت و فردیت انسان ایرانی مدرن در میانهٔ آشوب‌های اجتماعی سیاسی ابتدای قرن بیستم، از یک سو، کاملاً یک چنین فراروندگی از حدود سنت را ایجاب کرده و از دیگر سو، فهم و دریافت آن را تضمین می‌نماید. به دیگر سخن، نیما هم برآمده از آن آشوب‌ها و هم پاسخی بدان‌هاست.

در مورد آرتور رمبو و زورق مست در وهلهٔ اول باید اذعان نمود که شعر (که حدود ۷۰ سال قبل از افسانه سروده شده) حداقل در نگاه اول و در سطح بیانی به‌هیچ‌وجه نشان‌دهندهٔ بدعتی هم‌سنگ نوآوری نیما نیست. دلیل آن شاید این باشد که می‌دانیم اولاً در فرانسهٔ قرن نوزدهم، قبل از رمبو شعرایی ازجمله شارل بودلر و آلوسیوس برتران در شعر آزاد دست توانایی داشته‌اند و ثانیاً، آرتور رمبو تا حدود زیادی بر سنت رمانتیک-سمبولیست اسلاف خود تکیه دارد. بااین‌حال، با نگاهی دقیق‌تر به شعر می‌توان دریافت چرا امروز در فرانسه به آرتور رمبو چنان جایگاه مهمی در شعر نو اعطا می‌شود.

از نظرگاه موقعیت بیانی، زورق مست آرتور رمبو مختصاتی کمابیش آشنا (حداقل در فرانسهٔ میانهٔ نیمهٔ دوم قرن ۱۹) دارد. جایگاه ضمیر اول‌شخص توسط یک «من» شدیداً استعاری (زورق مست در نقش سخنگو) اشغال شده است. «من»ی که گاه به حدیث نفس می‌پردازد (مثلاً در مصراع ۵ تا ۹)، گاه به توصیف طبیعت (مصراع ۳۴ و ۳۵) و گاه همهٔ این‌ها را وامی‌گذارد تا از گذر زمان و در نتیجه از مرگ بگوید (مثلاً در مصراع‌های ۷۹ تا ۸۴). همان‌طور که قبلاً اشاره شد، این استفاده از ضمیر «من» (ذیل صنعت ادبی prosopopée) به‌علاوهٔ مضامین آشنای رمانتیک همچون طبیعت، گذر زمان، مرگ و یاس بلافاصله به شعر رنگ و بویی رمانتیک می‌دهد. فارغ از اینکه رمانتیسم همان‌طور که لوُوی و بِلکمان در رمانتیسم انقلابی می‌گویند (لوُوی و بِلکمان، ۲۰۰۴: ۳-۵) اساساً به‌خودی‌خود مکتبی مدرن محسوب می‌شود، آرتور رمبو در زورق مست پا را فراتر گذاشته، وارد فضایی کاملاً پیشگام و نوآورانه می‌گردد.

از نظر بیانی تفاوت اساسی میان زورق مست و شعر سنتی رمانتیک در جنس پیشرفت معنایی کلام نهفته است. زورق مست رمبو متشکل از سکانس‌های تصویری به‌شدت متراکم، وهم گونه به همراه چرخش‌هایی ناگهانی است که خواننده را بهت فرومی‌برند: «من، زمستانی دیگر، کَرتر از مغز کودکان» (مصراع دوم بند سوم) دقیقاً همان چرخشی

است که جریان روایی بندهای اول و دوم را شدیداً دگرگون می‌کند (از شور و شوق شروع حرکت به سمت فضایی جدید)؛ و کمی بعدتر، به‌واسطهٔ چرخشی دیگر، یعنی: «من دویدم» (مصراع سوم، بند سوم) موضوع توصیف از «کودکی» به «نوجوانی» تغییر می‌یابد. در واقع، در مقابل شعر سنتی رمانتیک که معمولاً «معمایی برای حل شدن» است (کَنسلان، ۲۰۱۹: ۱۰) یا به دیگر سخن، استعاره‌ای برای کشف شدن، شعر رمبو در اینجا، ساختاری به‌شدت پیچیده، متشکل از اپیزودهای مختلف و چرخش‌های ناگهانی است. (همان) می‌توان چنین نتیجه گرفت که نوآوری آرتور رمبو در آن چیزی نهفته است که او خود در *Lettres de voyant* آن را «به‌هم‌ریختن سیستماتیک معناها» (derangement systématique des sens) می‌نامد.

افزون بر این مسئلهٔ بیانی و تمایزی که این مسئله، چنان‌که شرح داده شد، میان شعر رمبو و آثار سنتی رمانتیک برقرار می‌نماید، زورق مست اساساً از این نظر که استعاره‌ایست از عمل شاعری، به‌طور ویژه به افسانهٔ نیما یوشیج نزدیک می‌گردد. چنان‌که قبلاً اشاره نمودیم، در مصراع‌های ۲۱ تا ۲۲، کلمهٔ شعر (Poème) با حرف بزرگ وارد شده، امری که دلالت این کلمه را از اساس دچار تغییر می‌کند؛ به‌علاوه، کلمهٔ Lyres در مصراع ۲۷ ام آشکارا به شعر ارجاع دارد؛ نیز اگر عمل شعر را عملی شهودی در نظر بگیریم، آنگاه مصراعی همچون: «من گاه چیزی دیده‌ام که انسان گمان می‌کند دیده» (مصراع ۳۲) اشاره‌ای روشن به این درک شهودی خواهد بود.

نتیجه اینکه، آرتور رمبو علی‌رغم باقی ماندن در مختصات بیانی کمابیش سنتی (در معنای رمانتیک کلمه)، در عمل از اسلاف رمانتیک خود فاصله می‌گیرد و با رویکردی کاملاً مدرن (شاید بتوان از «ساختارشکنی» سخن گفت) به «به‌هم‌ریختن سیستماتیک» معنای همت می‌گمارد. در این میان، او از استعاره‌ای اصیل برای اشاره به عمل شعر استفاده می‌کند. در نتیجه در هر دو مورد می‌توان مشاهده نمود که اگرنه در سطح فرم، لااقل در سطح استراتژی‌های بیانی و مضمون زورق مست بی‌شباهت به افسانه نیست. گویی هر دو شاعر، هر یک به‌گونه‌ای، در شعر خود در واکنشی بوده‌اند به مدرنیته؛ یا به دیگر سخن، به نیاز زمانهٔ خود در باب آن چیز که به اقتضائات حوادث تاریخی-اجتماعی مربوط می‌گردد.

## ۳- نتیجه‌گیری

قرن نوزدهم میلادی قرن آشوب‌های سیاسی اجتماعی عمیق است. در فرانسهٔ قرن نوزدهم، که تازه انقلاب کبیر را از سر گذرانده، چندین انقلاب و جنگ و دگرگونی سیاسی یکی پس از دیگری پدید می‌آیند. به‌علاوه، این قرن، قرن انقلاب صنعتی، ظهور علوم جدید (ازجمله جامعه‌شناسی) و نیز تولد سرمایه‌داری در معنای جدید و البته ایدئولوژی

چپ نیز هم هست. تحولات در ایران قرن ۱۹، از این نیز حتی عمیق‌تر هستند. نخستین امواج انقلاب مشروطه دقیقاً از میانهٔ نیمهٔ دوم همین قرن شروع به برخاستن کرده، می‌روند تا کمی بعد کشور را دستخوش تحولی ادامه‌دار نمایند.

در مقالهٔ حاضر با کنار هم قرار دادن دو چهرهٔ تأثیرگذار در شعر نو، یعنی آرتور رمبو در فرانسه و نیما یوشیج در ایران، در وهلهٔ اول سعی کردیم نشان دهیم که در چه معنایی، نوآوری شعری این دو چهرهٔ برجسته می‌تواند و باید در چهارچوب افق انتظار فضای ادبی و سنت زیبایی‌شناختی همان قرن به فهم درآید. سپس، با استفاده از ابزارهای نقد متنی سعی نمودیم مشابهت‌های رویکردی دو شاعر موردبحث به مسئلهٔ شعر، نبوغ ادبی و فعالیت هنرمندانه را به بحث بگذاریم.

درنتیجه، بنا به آنچه گفته شد، جالب‌توجه اینجاست که می‌توان مشاهده نمود هر دو شاعر، یکی در فرانسه و دیگری در ایران به فاصله‌ای حدوداً ۶۰ تا ۷۰ ساله، حساسیتی کمابیش مشابه در مقابل مسائل موضوعی زمینه و زمانهٔ خویش بروز می‌دهند. اگر قرن نوزدهم را قرن شروع مدرنیته در نظر بگیریم (فرضیه‌ای که با توجه به تأثیرات این قرن بر قرن بیستم چندان بی‌راه به نظر نمی‌رسد)، آنگاه به این نتیجه خواهیم رسید که شعر نو در فرانسه و با کمی اختلاف‌زمانی در ایران، از نظر ماهوی (حساسیت‌های زیبایی‌شناختی، رابطه با سنت ادبی رایج و جنس تحول در نسبت با این سنت) چندان بی‌شباهت به یکدیگر نیستند.

**کتابنامه**

آل‌بویه لنگرودی، عبدالعلی. (۱۳۸۹). «از یوش تا جیکور، بررسی دو شعر افسانه از نیما یوشیج و شعر فی السوق القدیم از بدرشاکر سیاب». نشریهٔ ادبیات تطبیقی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان. دورهٔ جدید. سال اول. شمارهٔ ۲.

اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۶۱). عطا و لقای نیما یوشیج. تهران: دماوند.

اسلامیه، مصطفی. (۱۳۹۱). زندگی‌نامه نیما یوشیج: به کجای این شب تیره. تهران: نیلوفر.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). خانه‌ام ابری است: شعر نیما از سنت تا تجدد. تهران: انتشارات سروش.

حمیدیان، سعید. (۱۳۸۱). داستان دگردیسی: روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج. تهران: نیلوفر.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۳). سیری در شعر فارسی. تهران: انتشارات نوین.

شایگان، داریوش. (۱۳۹۳). پنج اقلیم حضور: بحثی درباره شاعرانگی ایرانیان. تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

شمس، لنگرودی. (۱۳۹۷). تاریخ تحلیلی شعر نو. تهران: مرکز.

طاهباز، سیروس. (۱۳۸۹). نیما یوشیج: مجموعه کامل اشعار. تهران: انتشارات آگاه.

طاهباز، سیروس. (۱۳۹۶). کماندار بزرگ کوهساران. تهران: ثالث.

کسرایی، سیاوش. (۱۳۵۴). «چهرهٔ مردمی شعر نیما». دانشگاه سیستان، (جزوه).

گلشیری، هوشنگ. (۱۳۶۵). «افسانهٔ نیما مانیفست شعر نو». مفید. شمارهٔ ۲-۱.

مهاجرانی، عطاءالله. (۱۳۹۴). افسانهٔ نیما یوشیج. تهران: انتشارات امید ایرانیان.

Balaÿ, Christophe. (1983). Aux sources de la nouvelle persane. Paris: Edition Recherche sur Civilisations.

Bony, Jacques. (2001). Lire le romantisme. Paris: Nathan.

Canaslan, Meltem. Arthur Rimbaud et la civilisation française à la fin du $19^{ième}$ siècle. 2019; Available from: Academia.edu

Durand, André. Arthur Rimbaud. 2009; Available from: https://www.comptoirlitteraire.com/

Jauss Hans, Robert. (1978). Pour une esthétique de la réception. Paris: Gallimard.

Lefrère, Jean-Jacques. (2001). Arthur Rimbaud biographie. Paris: Fayard.

Löwy, Michael & Blechman, Max. (2004). «Qu'est-ce que le romantisme révolutionnaire?», In : Le romantisme révolutionnaire, Europe Revue littéraire mensuelle, $82^{ième}$ année, n. 900, avril 2004.

Maingueneau, Dominique. (2005). Linguistique pour le texte littéraire. Paris: Armand Colin

Meschonnic, Henri. (1994). «Il faut être absolument moderne, un slogan de moins pour la postérité». Modernité, coll. Folio-Essais, Gallimard. p. 121-127

Serge, Bédère. (2006). «Georges Izambard, témoin tranquille mais actif du passage à l'écriture de Rimbaud.». Revue Adolescence. N°56, février 2006.

Valency, Gisèle. (1990). «la critique textuelle». In Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire, dir., Daniel Bergez, Paris, Bordas